

El espacio escénico como soporte de la memoria: sobre *Electric Mamma* de Mónica Cabrera



Nadia Rabotnikof

Universidad de Buenos Aires /nadia.rabotnikof@gmail.com

Fecha de recepción: 14/09/2015. Fecha de aceptación: 10/10/2015.

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la obra teatral *Electric Mamma* de Mónica Cabrera haciendo eje en la memoria, tanto desde la temática como desde los procedimientos escénicos que se utilizan. Como referencias para pensar la teoría teatral, tomaremos a Hans-Thies Lehmann y a Josette Féral. Asimismo, se intentará demostrar que en esta puesta los recuerdos de los personajes se hacen presentes en la escena y que puede evidenciarse el funcionamiento mismo de la memoria. Para abordar este tema haremos uso de algunas ideas que plantea Elizabeth Jelin en el marco de sus estudios sociológicos. Por último, se trazará una relación entre la memoria y los sueños partiendo del enfoque psicoanalítico de Sigmund Freud.

Palabras clave

Electric Mamma
Cabrera
Memoria
Evocación
Sueños

Abstract

The purpose of this paper is to analyze Monica Cabrera's stage play *Electric Mamma* taking memory as the core concept, both in terms of topic and of theatrical procedures. As references to think about the theatrical theory, we will make use of Hans-Thies Lehmann and Josette Féral. In addition, we will attempt to prove that in this staging, the characters' memories are made present in the scene and the functioning of memories itself can manifest. To address this subject, we will make use of some ideas outlined by Elizabeth Jelin within the framework of her sociological studies. Lastly, a relationship between memory and dreams will be established on the basis of Sigmund Freud's psychoanalytic approach.

Key words

Electric Mamma
Cabrera
memory
evocation
dreams

Electric Mamma (2014) es la última obra de la dramaturga, directora y actriz Mónica Cabrera, quien escribió el texto pensando especialmente en los actores -Marialba Sosa, Hernán Darío Statuto y Gloria Cingolani- que lo llevarían a escena, y además, estuvo a cargo de la realización del diseño de luces, vestuario y escenografía. El

espectáculo fue ganador de la 3ª edición del Premio ARTEI, en el rubro la Producción de Teatro Independiente 2014 y Cabrera recibió el premio Trinidad Guevara por su trabajo de dirección. Por su parte, Gloria Cingolani fue Actriz Revelación en los Premios María Guerrero 2014 y nominada a Mejor Actriz Protagonista para los Premios Trinidad Guevara del mismo año.

Electric Mamma se estrenó en el Teatro Estudio La Mamma: la relación entre el título y el nombre del teatro -montado en la casa de la propia Gloria Cingolani-, podría pensarse en parte como un homenaje de la sala a esta puesta, ya que con ella inauguró sus actividades teatrales. En ella se abordan temáticas difíciles como la muerte y las -siempre complejas- relaciones familiares. Sin embargo, contrariamente a lo que podría pensarse, estos tópicos no son tratados con tono trágico, solemne o filosófico. De manera fiel a la trayectoria de la directora, aquí se los trabaja a partir del humor. Hay un contraste entre los acontecimientos tristes y fuertes que se narran y/o representan, por un lado, y la forma cómica de presentarlos, por el otro: se recurre al humor para intentar suavizar dichos temas y hacerlos tolerables para el espectador, provocando en algunos casos hasta una risa catártica. Esta funciona como vía de escape ante la idea angustiosa de la muerte de un ser querido (nada menos que la madre). En este sentido, Cabrera se refiere a la tensión entre la muerte y la risa y dice: “si uno se ríe, los fantasmas se van. Yo soy muy trágica y fatalista. Todos nos vamos a morir (...). Yo lo tengo muy presente. Es tan pesado saberlo, que hay que establecer una guerra contra eso. La risa es transformación, no negación”. (2008) En *Electric Mamma*, la risa no es un fin en sí mismo, sino un medio: se la ofrece al espectador como arma de combate para luchar contra la idea de la muerte.

La historia gira en torno de los recuerdos de dos hermanos luego de la muerte de su madre. Desde el comienzo, nos sumergimos como espectadores en la memoria de estos dos hermanos, quienes han construido una ficción para ellos mismos. Ante la dificultad de elaborar el duelo, *juegan* a mantener viva a su madre. Un texto pronunciado por la hija -casi al comienzo- y repetido por el hijo -casi al final-, condensa lo central de la obra:

Mamá entró en coma el 23 de diciembre. Nunca más salió. Cuando murió, resolvimos no decir nada. Fingir ante el mundo que continuaba viva, y que había viajado a Grecia para recuperarse de su larga enfermedad. Tanto lo repetimos y mostramos fotos que ella tomaba en Grecia, que acabamos creyéndolo¹.

A modo de síntesis, Cabrera comienza diciendo: “Dos hermanos se reúnen y evocan a su madre muerta”. Coincidimos en que todo gira en torno de la noción de *evocación*. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término *evocar* tiene dos acepciones: 1- Traer algo a la memoria o a la imaginación; 2- Llamar a los espíritus y a los muertos, suponiéndolos capaces de acudir a los conjuros e invocaciones.

Si bien aquí nos centraremos en el primer sentido del término, no podemos dejar de señalar algunas características que nos hacen pensar que la madre aparece como un espíritu, ya que, en algunos momentos, se muestra como una *presencia-ausente*: se encuentra sentada en el fondo del escenario, callada y lo único que hace es observar a sus hijos. Asimismo, en una de las escenas, actúa como una voz en la cabeza de su hija: ella está hablando por teléfono mientras, detrás, su madre le dicta lo que debe decir. Si bien es visible para el espectador, se impone la sensación de que la hija, en cambio, no ve a su madre, sino que está en su mente. La presencia de espíritus parece insinuarse cada vez que una música oriental invade el espacio y a los personajes, sorprendiéndolos, aturdiéndolos y, a veces, hasta asustándolos. Por otro lado, debemos destacar el interesante juego de sombras que se da a lo largo

1. ¹ Recuperado de <http://www.alternativateatral.com/obra32804-electric-mamma>

de todo el espectáculo, quizás para recordarnos que todo lo que sucede en escena no es sino sombra de la realidad (de la realidad familiar de los protagonistas y, por qué no, de la nuestra).

La puesta en escena, caracterizada por una fuerte presencia de lo onírico -en diálogo con el surrealismo- exhibe una gran riqueza en la utilización de los diferentes lenguajes, por las relaciones que establece entre éstos y por los sentidos que logra construir a partir de ellos. Uno de los procedimientos escénicos principales es, sin lugar a dudas, la fragmentación: una gran cantidad de escenas se suceden unas a otras velozmente, sin continuidad narrativa ni espacio-temporal entre sí. Otra característica fundamental es la heterogeneidad que atraviesa los temas, los tonos, los registros y géneros de actuación. Por otro lado, una constante autorreferencialidad acentúa el aspecto productivo del hacer teatral: por ejemplo, en una escena, la ruptura de la cuarta pared permite que los personajes miren y hablen hacia el público. Queremos destacar, por último, el amplio uso de máscaras, la interesante utilización y variedad de objetos y el rol fundamental que cumplen la música y la iluminación en la construcción de los diferentes climas.

La forma adecuada para el contenido: cóncavo y convexo

Creemos pertinente citar el concepto de *teatro posdramático*, acuñado por el teórico y crítico alemán Hans-Thies Lehmann, para hacer alusión a algunas características de esta obra. Al referirse a la lógica estética identificable en muchas expresiones teatrales contemporáneas, el autor afirma que “los discursos escénicos se asemejan con frecuencia a una estructura onírica (...). Los *pensamientos oníricos* conforman una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados” (2013:146). En cuanto al texto, éste no posee linealidad temporal ni unidad de acción. No se ven los recuerdos como una representación lineal de algo que podría haber sucedido en el pasado, sino a través de fragmentación, saltos, incoherencias.

Una referencia principal en el campo local de los estudios sobre la memoria de Elizabeth Jelin. En su libro *Los trabajos de la memoria* (2002) presenta algunas reflexiones que pueden servirnos para pensar cómo las distintas formas en que aparece tematizada la memoria en *Electric Mamma*. La autora sostiene que “[a]bordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2001:1). Cabrera, a lo largo de toda la obra, pone en tensión aquello que los personajes recuerdan, lo que han olvidado, los diferentes relatos sobre un mismo hecho y las emociones que despiertan en cada uno. También se le otorga una importancia a lo no dicho, lo callado, que hace que cada uno tenga visiones diferentes sobre las personas y los acontecimientos. En algunos momentos, se muestra también cómo falla la memoria cuando invade la emoción.

El disco rayado que escuchamos en las primeras secuencias nos coloca simbólicamente en el tiempo propio de la memoria y no en un tiempo histórico de acontecimientos lineales. En cuanto a los vínculos entre la memoria y ciertos procedimientos constructivos de la escena contemporánea, José Antonio Sánchez plantea que “la escena interrumpida, la que juega con el montaje y la simultaneidad (...) aparece más bien como un lugar de reflexión (...). El tiempo de la memoria no es lineal. Admite regresiones, saltos de nivel, incluso anticipaciones (en forma de sueños, visiones, y deseos...)” (2007: 8-9). En *Electric Mamma*, a partir de los recuerdos, los hermanos se plantean cuestiones de su historia personal. A través de la autorreflexión de los personajes, el espectador se sumerge, a su vez, en su propio espacio-tiempo de reflexión.

Despertando la memoria del espectador

Electric Mamma actúa como disparador de la memoria del espectador desde muchos aspectos. En primer lugar, todos tenemos recuerdos de nuestra madre y hermanos (o de quienes hayan cumplido su rol). Además, no contamos solamente con nuestras experiencias vividas, sino también de un imaginario sobre la relación madre-hijo/a, construido y estudiado a lo largo de la historia. Por ende, es difícil que algún espectador pueda mantenerse ajeno a la temática y no ser tocado por ella en lo personal. En segundo lugar, el rico trabajo con las referencias intertextuales de diverso tipo que pueden activar recuerdos en el espectador. Por ejemplo, el *flyer* de la obra es una foto de los tres personajes sentados, cada uno con una máscara que le cubre el rostro, rodeada por el diseño gráfico de la etiqueta de una bebida alcohólica de consumo popular décadas atrás: “Amargo obrero”. De esta manera, por un lado, se apela a la memoria visual de los espectadores y, por otro, se reafirma así el nivel socio-económico de estos personajes, ya que el texto dramático hace hincapié en los problemas económicos de esta familia. Asimismo, encontramos una referencia explícita y otra implícita a la literatura: la primera es el libro de Marcel Proust, *Correspondencia con su madre (1887-1905)*, que se encuentra sobre una mesa ratona ubicada en el prosenio. Se lo haya leído o no, su título ya está cargado de un fuerte sentido cultural dentro y fuera del universo ficcional. La otra cita que no podemos dejar de mencionar es el parecido de la obra con el cuento “La salud de los enfermos” de Julio Cortázar, incluido en el libro *Todos los fuegos el fuego* (1966), que narra los esfuerzos de una familia para evitar que la madre, anciana y enferma, se entere de la muerte de su hijo, hasta que, de tanto crear y recrear esta ficción por medio de cartas falsas del hijo, terminan creyendo su propia mentira. Recordemos que, de manera similar, en la obra de Cabrera, la hija reconoce que “Tanto lo repetimos y mostramos fotos que ella tomaba en Grecia, que acabamos creyéndolo”.

La música es un elemento estructurante de la obra, se encarga de abrir y cerrar el universo ficcional y resulta central en muchas situaciones. Se utilizan algunas canciones muy conocidas: *Tres agujas* de Fito Páez, el tango *Los mareados*, la Marcha nupcial, una canción de Leonardo Favio, el tema musical utilizado en el film *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick y una versión instrumental de *Singin' in the rain*. Otras referencias explícitas al cine, a cargo de la madre, son las películas *Sissi la emperatriz* y *Ben-hur*.

La intertextualidad se encuentra también en la gran variedad de géneros de actuación que atraviesan el trabajo de los intérpretes: en un momento, los actores hablan con acento mexicano, con una actuación exagerada y un tono catastrófico que nos recuerda a los culebrones televisivos. También utilizan una forma de hablar grandilocuente que puede relacionarse con la actuación habitual en el cine argentino de la década del 40 (por ejemplo, cuando la hija empieza a tratar de usted a su madre). Por último, podríamos mencionar una cita teatral: en la máscara de burro nos resuenan las máscaras de *El suicidio* del grupo El Periférico de Objetos.

Creemos que es muy interesante el trabajo con las intertextualidades, ya que, de esta manera, se logra una conexión entre la memoria individual de los personajes y el marco de la memoria colectiva de los espectadores. En este sentido, Jelin sostiene que “uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales, compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares” (2001: 4).

La memoria tematizada

En algunos momentos, la memoria se tematiza explícitamente. Por ejemplo, la madre aborda la memoria –o, mejor dicho, su falla– en la escena de la sala de espera: no recuerda qué médico fue quien le prohibió comer pizza de *pepperoni*, ni tampoco si su hija le

dijo que la esperara allí o que se fuera. Tampoco recuerda exactamente cómo había conocido a su esposo, ni dónde vivía antes. La madre dice: “Yo vivía en Berazategui”, y la hija le responde: “¡Nunca vivimos en Berazategui!”². La madre parece padecer Alzheimer, la enfermedad más crítica relacionada con la pérdida de memoria. Por otro lado, el personaje siempre habla de la ausencia de marido en la vida familiar que se remonta a la infancia de los hijos. A lo largo de la obra se cuentan diferentes versiones de este aspecto de la historia: se según se da entender, el padre los abandonó, pero la madre decide esconderle la verdad al hijo y decirle que murió. La madre dice que confabulaba con su hija (por ser mayor) para evitar el sufrimiento del hijo. Aquí se da claramente una “voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos” (Jelin, 2001: 12).

2. Las citas de textos correspondientes a la obra, pertenecen a nuestras anotaciones personales de la función del día 14 de junio de 2015.

La hija reflexiona sobre la memoria desde su discurso. Hace una analogía entre el olor del café y el perfume de la madre: no es lo mismo oler el café que tomarlo, así como tampoco es lo mismo recordar el perfume de la madre que contar con su presencia.

También podemos encontrar el tema de la memoria vinculada a lo visual, a través de algunos objetos. La madre sostiene una campera como si fuera un bebé, recordando quizá de esta manera, cuando sus hijos eran pequeños. Por su parte, el hijo en una escena saca muñequitos de una cartera, hasta convertirse en un niño con el delantal blanco, jugando con un dinosaurio de plástico. Tal vez el ejemplo más claro sea la encarnación de la memoria en un objeto: en la escena del cumpleaños de la madre, cuando los hijos le entregan su antiguo vestido de novia no hacen más que regalarle un *recuerdo*.

La música también es un factor muy importante en conexión con la memoria. Puede transportarnos al pasado, ya que ciertas canciones siempre quedarán conectadas con ciertos recuerdos personales, más aún aquellas que nos cantaban o escuchábamos cuando éramos pequeños. En varias oportunidades, el hijo coloca discos de vinilo. Todas las canciones que se escuchan en la puesta en escena tienen alguna relación con el pasado de los personajes. El tocadiscos de por sí nos conecta con un tiempo pasado, ya que no es común tener uno en la casa como fuente de reproducción de música; es un objeto antiguo, ya que, aunque hoy en día se esté implementando nuevamente su uso, no deja de ser un objeto de colección.

¿A dónde van a parar los recuerdos?

En esta puesta vemos cómo los procesos constructivos de la memoria se materializan en el espacio escénico. En otras palabras, somos testigos del funcionamiento mismo de la memoria. De esta manera, los hijos no sólo recuerdan el pasado, sino que construyen un presente, una nueva realidad. Como dice Jelin, “toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (2001: 4). Algunos recuerdos son narrados por los personajes; otros son representados y, en algunas escenas, aparecen como un híbrido entre narración y representación. Por ejemplo, en un momento, vemos a la hija parada en prosenio, narrando una situación al público. La madre está detrás y va completando sus frases. La hija dice: “ella me respondió” y la madre responde.

Con respecto al tema de la memoria en las diferentes teorías de la representación, Josette Féral sostiene que en el teatro “[e]l cuerpo el que recuerda y es él el que hace que el pasado devenga presente (...)”. Él no representa sino que recrea, revive, reconstruye, imagina y performa” (2005: 25). Partiendo de esta idea, podemos pensar que la escena teatral se construye como un espacio ideal para sacar a la luz los recuerdos, conservarlos y superar el olvido. Para Jelin, “Las huellas que deja el

pasado no constituyen ‘memoria’ a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido” (2001: 11). De esta manera, al hablar al público, los personajes comparten sus recuerdos para rescatarlos del olvido y crear, además, un espacio de reflexión para ellos mismos. Jelin afirma que “[e]ncontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios” (2001:13). Podemos observar el tema del miedo al olvido cuando los hijos cuentan –lo mismo, pero en diferentes momentos– que la única fotografía que tenían, donde estaban ellos dos, se perdió. Ambos se lamentan porque la foto era el único recuerdo materializado, tangible que tenían y solamente les queda ahora confiar en su memoria.

Dime qué recuerdas y te diré quién eres

Nos interesa hacer referencia aquí al fuerte vínculo existente entre la memoria y la identidad. Siguiendo una vez más a Jelin: “el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad” (2001:7). Se puede observar cómo, a partir de los recuerdos, los hijos intentan conocerse a sí mismos, reconstruir sus identidades, luego de la muerte de su madre.

Es interesante señalar que los personajes no tienen nombres; son *mamá*, *hijo* e *hija*. Es decir, se construyen como personajes a partir de sus vínculos familiares. El único que tiene nombre es el novio de la hija, Enrique, que no pertenece a la familia y no logra integrarse.

[E]l pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar/ olvidar. (...) El acto de rememorar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. (...) Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria (Jelin, 2001:9).

En esta obra, lo traumático aparece, por ejemplo, en la anécdota que el hijo cuenta sobre el asalto del que fue víctima su madre. Lo relata como un hecho gracioso, pero, en realidad, se advierte un trasfondo de fuerte angustia. En su narración aparecen fisuras, se traba, se corrige, se desdice y su madre lo censura.

Las presiones que la madre les imponía a sus hijos, en cuanto a su decir y su accionar se vuelven evidentes. La hija en un momento dice que ellos “no se dejan *ser*”. Quizá esto sea lo que intentan hacer los hijos al recordar, al esforzarse por ser ellos mismos, ya sin los condicionamientos de su madre. A lo largo de toda la obra, la madre no deja de hacer referencia a dos temas personales de los hijos: en primer lugar, el estado civil de la hija, que nunca se casa (como se ve en la escena en que presenta a un novio, la madre se lo impide con sus actitudes). En segundo lugar, se repite continuamente la idea de que el hijo es homosexual y se advierte su dificultad para expresarlo abiertamente con su familia. Se trata de una relación difícil, tensa entre los hermanos; les cuesta entenderse y quererse. Su madre está siempre en el medio, hablando de uno y de otro. Pero hacia el final de la obra, cuando la madre ya ha muerto, podemos observar un acercamiento, una especie de reconciliación.

¿Recuerdo o sueño?

Juzgamos acertado trazar aquí una relación de parentesco entre la memoria y los sueños debido a su aspecto inconsciente: “la memoria y la consciencia se excluyen mutuamente” (Freud, [1896] 1968: 3552). Freud señala el “carácter tendencioso de

nuestros recuerdos” y que “la memoria realiza una selección entre las impresiones que a ella se ofrecen” ([1901] 1968: 782). En esta obra no se observa una representación de los recuerdos, sino una evocación, la construcción de la memoria de los personajes desde el presente. “Freud subraya la forma en que reorganizamos el pasado según conviene a nuestras necesidades y deseos del presente. Lo reorganizamos a través de falsos recuerdos, amnesias, negaciones, olvidos, sueños y algunos de los llamados mecanismos de defensa del yo” (Arboccó de los Heros, 2009: 211).

La idea freudiana de que los “sueños [son] incoherentes y confusos” ([1900] 1968: 407) se verifica en una de las primeras escenas de la obra: “Luces verdes. Entra la madre con una máscara de un ojo gigante. Canta “en mi hogar reina siempre la felicidad...” y mueve sus manos. Podríamos decir que ésta es la escena más onírica -y surrealista- de la obra.

En ese mismo texto, Freud sostiene que “un mismo sueño puede presentar diferentes sentidos según quien lo sueñe o el estado individual al que se relacione” ([1900] 1968: 411). Tal es el caso de esta obra, ya que vemos las diferentes escenas, pero no sabemos exactamente si corresponden a un recuerdo del hijo o de la hija. Por ejemplo, la escena donde aparece el novio de la hija, no tiene el mismo significado si la pensamos como un recuerdo de ella misma o como la memoria de su hermano. En la escena en la cual el hijo participa de un concurso, él y su madre están vestidos con una campera con capucha y ambos cantan *Los mareados*. Podría pensarse como una construcción de la hija, ya que ella sostiene en un momento: “mamá y mi hermano son tan parecidos entre sí”. Por lo tanto, a través de este recuerdo los estaría homologando.

Nos resulta interesante también rescatar el concepto freudiano de *restos diurnos*. Éstos son los sucesos o pensamientos del día o los días anteriores al sueño, que luego aparecen reelaborados en él y son, en parte, sus disparadores. Los hermanos se han juntado en la casa de la madre a recordar anécdotas y situaciones. El estar ahí, ver los objetos conocidos, sentir el olor característico del hogar materno, ha despertado sus recuerdos. Podríamos trazar también una relación entre los recuerdos y los deseos, de acuerdo con el postulado freudiano de que el sueño es un *cumplimiento de deseo*. Por ejemplo, la idea de que la madre se case nuevamente puede considerarse un deseo inconsciente de los hijos. Si reconstruyera su vida no dependería de ellos y no los condicionaría en sus elecciones. Hasta podríamos atrevernos a pensar que la escena de la electrocución y muerte de la madre es también un deseo inconsciente de los hijos. Cuando la madre *revive*, les dice a sus hijos: “a veces lo malo es para bien”. Creemos que esto podría corresponder al sentimiento ambivalente de los hijos para con su madre: si bien les entristece su muerte, piensan que puede llegar a ser liberadora para ellos. La hija explicita la mala relación que mantiene con su madre: “ella debía pensar que la odiaba pobre...”. En una escena llena de emoción, madre e hija se abrazan: ese abrazo podría entenderse no como un recuerdo, sino como un deseo de la hija, algo que no ha sucedido en realidad. Su madre ha muerto y nunca han podido llegar a entenderse y a conocerse bien (“yo no sé cómo era mamá”).

Creemos posible también establecer una analogía entre la mirada del público y la del psicoanalista. Desde el comienzo de la obra, hay un tabique de tul que separa el escenario del público. Este velo representa el inconsciente de los personajes, que la obra no se propone develar. Por su parte, el psicoanalista intenta hacer emerger los contenidos inconscientes desde de la narración del paciente sobre su sueño. Según Freud, el análisis del sueño sería la conversión del *contenido onírico manifiesto* en las *ideas latentes del sueño* ([1938] 1968: 3392). Desde esta perspectiva, el espectador comprende, por ejemplo, que la frase pronunciada por la hija acusando a su madre “siempre me mata los novios”, no es literal (aunque, en escena, veamos que la madre

le dispara al posible candidato). Por lo tanto, se puede concluir que la frase de la hija hace referencia a cómo el rechazo constante de la madre hacia sus novios le condicionó su vida y sus elecciones.

Cuando Freud escribe sobre las leyes del inconsciente que participan en la formación onírica, destaca “la *condensación*, una tendencia a formar nuevas unidades con elementos que en el pensamiento vigil seguramente habríamos mantenido separados”. ([1938] 1968: 3393). La condensación explica la aparición en los sueños de “las personas colectivas y mixtas, y los singulares productos híbridos; creaciones análogas a las composiciones zoomórficas de la fantasía de los pueblos orientales” (Freud [1901] 1968: 782). A veces formamos a una persona con rasgos de otras o la colocamos en situaciones vividas por otros. De esta manera, podríamos citar como un elemento de condensación del recuerdo de los hijos el hecho de que la madre aparezca vestida con un delantal azul que remite al personaje ausente del padre, debido a que la madre cuenta en un momento que su marido trabajaba como celador en un colegio. Por lo tanto, en la imagen de la madre con delantal azul de celador, aparecen la figura de la madre y el padre juntos. También podemos mencionar como ejemplo de condensación la representación del personaje del novio de la hija, a través del uso de una máscara de burro que se coloca el hijo. Vemos una extraña imagen: un cuerpo humano con cara y comportamiento de animal.

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos intentado sintetizar cómo aparece la memoria en *Electric Mamma* en el discurso verbal o en lo visual. Hemos procurado demostrar que el funcionamiento de la memoria aparece en la obra a través de los diferentes procedimientos escénicos: fragmentación, montaje, no linealidad temporal y no unicidad de acción. Se intentó explicar que la escena es el lugar donde los recuerdos se hacen presentes y que el público funciona como espectador y oyente de los mismos. Los personajes comparten su memoria con los espectadores, como medio para poder escucharse a sí mismos. Por último, desde la teoría psicoanalítica, establecimos un paralelismo entre la memoria y los sueños por su aspecto inconsciente, con el propósito de identificar cómo aparecen los procedimientos y características propias de los sueños, tales como la condensación, los deseos inconscientes que los animan, los restos diurnos y el aspecto extraño y confuso de algunos de ellos.

Para finalizar, queremos dejar abierta una reflexión. Por un lado, según Lehmann, en el teatro posdramático se puede ver una “una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización” (2010: 3). Por otro, Féral sostiene que el teatro es “[u]n *lugar de memoria* (un lugar donde se transmiten formas escénicas, textos y tradiciones de interpretación transmitidas por las prácticas mismas). Un ‘*acto de memoria*’ en el cruce con memorias múltiples, la de los hacedores del espectáculo en primer lugar (...), la del espectador a continuación” [Las cursivas son nuestras] (2005: 15). Si acordamos con ambos autores, podríamos llegar a pensar que, al reflexionar y tematizar la memoria, *Electric mamma* reflexiona –autorreflexiona– sobre el teatro mismo.



Ficha técnica

Actores: Gloria Cingolani, Marialba Sosa, Hernán Darío Statuto
Diseño de vestuario, escenografía y luces: Mónica Cabrera
Diseño y realización de objetos: Laura Sánchez
Diseño gráfico: Alfredo Gallenti
Técnica de sala: Nadia Farías
Fotografía: Patricia Ackerman
Prensa: Carolina Alfonso
Asistencia de dirección: Sofía Herrera
Dramaturgia y dirección: Mónica Cabrera
Estrenada en el Teatro Estudio La Mamma el 30 de agosto de 2014.

Bibliografía

- » Arboccó de los Heros, M. (2009). Piaget Y Freud: acerca de la memoria infantil. *Revista de investigación en Psicología*, vol. 12, N.º 2, [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2015 en <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/psico/article/view/3765/3027>
- » Entrevista a Mónica Cabrera. *Alternativa teatral*. 18 abril 2008, [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.alternativateatral.com/nota273-veo-todo-en-blanco-y-negro>
- » Féral, J. (2005). “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”. En Pellettieri O. (comp.), *Teatro, memoria y ficción*. (pp. 15-30). Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt.
- » Ficha técnica de *Electric Mamma*. *Alternativa teatral* [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.alternativateatral.com/obra32804-electric-mamma>
- » Freud, S. ([1896] 1968). “Carta 52. Los orígenes del psicoanálisis”. En: *Obras completas. Vol. III*. (pp. 3551-3555). Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Freud, S. ([1900] 1968). “El método de la interpretación onírica”. En: *Obras completas. Vol. I*. (pp. 406-421). Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Freud, S. ([1901] 1968). “Psicopatología de la vida cotidiana”. En: *Obras completas. Vol. I*. (782-787). Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Freud, S. ([1938] 1968). “La interpretación de los sueños como modelo ilustrativo”. En: *Obras completas. Vol. III*. (pp. 3391-3395). Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En: *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores, [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap2.p>
- » Lehmann, H. (2013). “Panorama del teatro posdramático”. En: *Teatro Posdramático*. (pp.119-192). España/México: CENDEAC/ Paso de gato.
- » Lehmann, H. (2010). “El teatro posdramático: una introducción”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Nº 12, [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- » Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Consultado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- » Sánchez, J. (2007). “Teatro y realidad”. En: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2015 en http://arte-a.org/sites/default/files/Teatro_y_realidad_2007.pdf